



Études de stylistique anglaise

7 | 2014
Traversées

L'écriture de l'espace et du déplacement dans *The Buddha in the Attic* de Julie Otsuka

Manuel Jobert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1253>

DOI : 10.4000/esa.1253

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 47-62

ISBN : 978-2-36442-055-7

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Manuel Jobert, « L'écriture de l'espace et du déplacement dans *The Buddha in the Attic* de Julie Otsuka », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1253> ; DOI : 10.4000/esa.1253

Études de Stylistique Anglaise

L'Écriture de l'espace et du déplacement dans *The Buddha in the Attic* de Julie Otsuka

Manuel JOBERT
Université Jean Moulin – Lyon 3 – CREA – EA 370

L'avènement de l'ère Meiji, en 1868, fait sortir le Japon de sa politique isolationniste (*Sakoku*) et le pays se lance dans une modernisation rapide de la société. Si le Japon réussit cette mutation spectaculaire, celle-ci s'accompagne de crises sociales, culturelles et économiques. Les régions agricoles du sud du pays, notamment, souffrent et l'émigration aux Etats-Unis est perçue comme une chance permettant de s'arracher à un avenir peu enviable.

Le roman de Julie Otsuka, *The Buddha in the Attic* (2011), traite du sort des femmes japonaises envoyées aux Etats-Unis en tant qu'épouses d'émigrés japonais déjà installés. Ces mariages arrangés étaient organisés par le biais d'échanges épistolaires accompagnés de photographies, d'où le nom de *Picture Brides*. L'histoire des *Picture Brides* Japonaises, longtemps passée sous silence, est maintenant mieux connue, tout comme l'est celle de la déportation des Japonais ou des américains d'origine japonaise au début de la deuxième guerre mondiale¹.

Deux mouvements fondamentaux encadrent donc le roman : la traversée maritime des *Picture Brides* qui marque le déplacement comme un élément fondateur de leur identité et leur déportation au moment même où les Japonais commencent leur intégration dans la société américaine. Ces deux déplacements, constitutifs de l'identité nippo-

¹ Ce volet de l'histoire est évoqué dans *The Buddha* mais est plus précisément l'objet du premier roman de l'auteur, *When the Emperor Was Divine* (2002).

américaine, le premier dicté par la situation socio-économique, le second par l'entrée en guerre des Etats-Unis, inscrivent l'espace et les déplacements, voulus ou contraints, au cœur du roman.

La caractéristique majeure de *The Buddha* est l'utilisation de la première personne du pluriel afin de rendre, grâce à ce que l'auteur nomme le « choral narrator » (Otsuka, 2012), la pluralité des expériences individuelles². Une autre des caractéristiques de l'écriture de Julie Otsuka est l'utilisation de l'anaphore dite rhétorique. Cette figure de style est, dans le roman, souvent associée à la thématique spatiale ainsi qu'au choix de la première personne du pluriel comme l'explique l'auteur :

In *Buddha*, there is no unity of place or character – all the stories are being told simultaneously in cities and towns and labor camps throughout California. So I'd say one of the biggest challenges was to create these parallel worlds and bring them to life simultaneously on the page. (Otsuka, 2012)

Afin de rendre ces mondes parallèles suffisamment crédibles, un soin particulier devait être apporté à la description des lieux. Les considérations techniques rejoignent ici une logique thématique. On s'intéressera donc à l'utilisation de l'anaphore rhétorique dans le roman, celle-ci ayant une double portée. La tension entre ancrage déictique et espaces fantasmés sera ensuite envisagée avant de se pencher sur l'opposition entre « home » et errance, centrale au roman. Enfin, on verra comment l'absence permet de dépasser les tensions et de laisser poindre une réconciliation possible par l'écriture.

1. L'ambivalence de l'anaphore spatiale

Avant de s'intéresser au texte d'Otsuka, il faut envisager l'anaphore comme figure rhétorique afin d'en évaluer la portée. Selon Dupriez (1984, 46), l'anaphore est la répétition du même mot en tête de phrase dont l'effet est de créer « des accumulations logiques ou disparates ». Leech (2008, 20-21) considère l'anaphore comme un puissant outil de *foregrounding* :

² Cet aspect ne sera pas repris dans cet article. On se reportera à Jobert (2015) pour une analyse de l'utilisation de la première personne du pluriel dans le roman.

Anaphora, at least in H.W. Fowler's sense (marked repetition of a word or phrase in successive clauses or sentences), operates predominantly on the plane of individual formal (lexical or grammatical) items. [...] A comparison of formal and phonological schematic figures reveals that we cannot always handle the different linguistic levels in isolation from one another. The presence of formal schematic patterning to some extent implies the presence of phonological schematic patterning (i.e. to repeat a word is to repeat the sounds of which it is composed).

Quelques exemples permettent de rendre compte de l'effet de l'anaphore chez Julie Otsuka ainsi que du lien avec l'espace. Dans les exemples qui suivent, la notation spatiale ne fait pas partie de l'anaphore (« we gave birth ») mais c'est la répétition qui permet l'évocation de lieux différents :

We gave birth under oak trees [...] We gave birth beside woodstoves [...] We gave birth on windy islands [...] We gave birth in dusty vineyard camps [...] We gave birth on remote farms [...] (55)

Le procédé permet de souligner les différentes expériences individuelles des japonaises et de spécifier des destins singuliers tout en maintenant le sentiment d'un sort commun : c'est là tout l'intérêt de la figure de style adroitement associée à la première personne du pluriel.

Mais le procédé attire l'attention du lecteur sur l'élément mis en relief qui devient, en stylistique cognitive, la « figure » par opposition au « ground »³. Or, comme l'explique clairement Stockwell (2002, 18), l'élément ne retenant pas l'attention du lecteur est considéré comme « neglect », c'est-à-dire qu'il est « désélectionné ». On perçoit clairement l'ambivalence de l'anaphore : soit elle attire l'attention du lecteur sur l'artifice au détriment du contenu propositionnel de l'énoncé, soit, précisément parce que la répétition implique l'absence d'informations nouvelles, le lecteur désélectionne le segment répété et se concentre sur ce qui suit. Le lecteur expérimenté, celui dont « l'attention » n'est pas accaparée par les artifices rhétoriques, ne peut qu'être intrigué par la tendance de Julie Otsuka à inscrire le leurre au cœur de son écriture,

³ Jeffries & McIntyre (2010, 133-4) expliquent : « The psychological reality of foregrounding has been demonstrated in empirical tests [...], the results of which suggest that readers do indeed attach more interpretative significance to foregrounded elements of texts. The concept of **figure and ground** adds a further cognitive dimension to the notion of foregrounding by providing an explanation of why we are attracted to deviant and parallel structures ».

brouillant ainsi certains réseaux de signifiés. Les exemples qui suivent décrivent la première nuit entre les *Picture Brides* et leurs époux :

That night our husbands **took us quickly. They took us calmly. They took us gently**, but firmly, and without saying a word. [...] **They took us** flat on our backs on the bare floor of the Minute Motel. **They took us downtown**, in second-rate rooms at the Kumamoto Inn. **They took us in the best hotels** in San Francisco that a yellow man could set foot in at the time. [...] **They took us for granted** and assumed we would do for them whatever it was we were told. [...] **They took us** even though we bit them. **They took us** even though we hit them. (19-20)

La cohésion par répétition lexicale est dense en raison de l'anaphore rhétorique « they took us ». Les premières phrases, ainsi que les deux dernières évoquent clairement des relations sexuelles, certaines consenties, les autres non. La répétition, qui peut être perçue comme mimant l'acte sexuel, incite le lecteur à ne retenir que la violence faite à ces femmes malgré certaines expériences connotées positivement. La répétition du même tour accélère le rythme et confère au passage une régularité enivrante. Ainsi, le lecteur dont l'attention peut être accaparée par le rythme obsédant n'est pas nécessairement sensible au glissement sémantique opéré : « they took us downtown » est ambigu. Il s'agit soit du déplacement physique, soit de l'acte sexuel ; « They took us in the best hotels » ne l'est pas (on a bien la préposition « in » et non « to ») mais la proximité avec la phrase précédente crée un trouble. Enfin, dans « they took us for granted », le verbe a un sens figuré mais relève du cliché : son usage est banal et donc non saillant. Cohésion lexicale, structurelle et sémantique conspirent pour brouiller le sens. C'est une banalité que de dire que tout texte fonctionne sur plusieurs niveaux interprétatifs. Comme on le verra, l'écriture de Julie Otsuka joue habilement sur ces différents niveaux avec suffisamment de subtilité pour que le lecteur puisse se laisser abuser.

Une dichotomie importante dans la culture japonaise est la différence entre le côté *omote* (面), le visible et le côté *ura* (裏), le caché. Le côté *omote* est visible de tous mais n'en est pas pour autant négligeable. C'est lui qui permet l'accès au côté *ura*, présent mais moins visible⁴. L'anaphore rhétorique, et particulièrement l'anaphore rhétorique

⁴ Yoshizawa (2008) développe : « *Omote*, c'est l'endroit. Le recto, le côté pile, le visible. [...] *Ura*, c'est l'envers. Le verso, le côté face, et non pas l'invisible, mais le caché. Ce qui

spatiale, semble fonctionner de manière comparable : il peut s'agir d'un leurre consistant à contrôler l'attention du lecteur mais seule l'observation de ce leurre permet l'accès au sens dans son entièreté.

2. Ancrage déictique et espaces fantasmés

L'injonction inaugurale, titre du premier chapitre, *Come, Japanese !*, situe résolument le centre déictique aux Etats-Unis et peut être interprétée comme une marque de bienvenue adressée à la communauté japonaise. On apprend toutefois qu'il s'agit du titre d'un ouvrage de propagande écrit à l'attention des japonaises avec, *Guidance for Going to America* et, plus pragmatique encore, *Ten Ways to Please Your Husband* (11). Si le titre du premier ancre la perspective aux Etats-Unis, la voix narrative est située sur le bateau, en compagnie des *Picture Brides*. La tension déictique ainsi créée est d'autant plus palpable que les vingt-quatre paragraphes qui composent le premier chapitre commencent par l'anaphore « On the boat », avec ou sans variante. Ce bateau représente un espace intermédiaire, par essence toujours fluctuant, qui ne se rattache déjà plus au Japon et pas encore aux Etats-Unis. L'anaphore contribue à dilater le temps de la traversée et à faire partager au lecteur la nausée éprouvée par les passagères. Le chapitre permet enfin de préciser les contours de cette société éphémère qui se construit progressivement. On reconnaît la représentation groupiste de la société japonaise fondée sur une organisation stricte. La répétition des tours « some of us », qui s'opposent à « others of us » est le signe discursif de cette construction sociale⁵. Le bateau est le lieu où le groupe des *Picture Brides* s'organise spatialement :

On the boat we slept down below, in steerage, where it was filthy and dim. Our beds were narrow metal racks stacked one on top of the other and our mattresses were hard and thin and darkened with the stains of other journeys, other lives. [...] Scraps of food littered the passageways between berths and the floors were wet and slick. There was one porthole, and in the evening, after the hatch was closed, the darkness filled with whispers. (4)

ne saute pas aux yeux immédiatement, qui reste caché, pour peu qu'on ne fasse l'effort de le découvrir. Et bien entendu, le lecteur aura d'emblée compris qu'au Japon, ce qui compte est le *Ura*, bien plus que l'*Omote*...

⁵ C'est la notion de *uchi* ou *ie* qui est en cause ici, c'est-à-dire le foyer organisé, qui s'oppose à *soto*, l'extérieur. Voir Nakano (1986).

La précision de la description confère un sentiment d'étroitesse, d'enfermement et la promiscuité. Les femmes sont entassées dans les entrailles du navire, loin des cabines de première classe. Cette description concrète préfigure la position sociale qu'occuperont les jeunes femmes : en bas de l'échelle sociale, sans espoir de pouvoir dépasser leur condition. La comparaison des photographies des maris offre un moyen de s'évader temporairement de ce non-lieu :

Some of them were **standing on sidewalks in front of wooden A-frame houses** with white picket fences and neatly mowed lawns, and some were **leaning in driveways against model T Fords**. Some were **sitting in studios on stiff high-backed** chairs with their hands neatly folded and staring straight into the camera, as though they were ready to take on the world. (4)

Les photos posées figurent une tentative de prendre le contrôle des lieux et des emblèmes de la société que ces jeunes Japonais aspirent à intégrer. Le statut social des époux ne leur est conféré que par les objets-totems de l'*American Way of Life*. L'artificialité des poses suggère au lecteur que la façade donnée à voir n'est pas la réalité. A leur arrivée, les *Pictures Brides* découvrent que les photographies ne sont pas celles des maris ou qu'elles sont, au mieux, plutôt anciennes : ce qui est donné à voir n'est qu'un leurre, pour les *Picture Brides* et pour le lecteur naïf, trop facilement convaincu des vertus du « melting pot ». Les discussions nocturnes dans les bannettes sont d'autres occasions de s'extraire de ce milieu confiné. Les informations glanées par les femmes sur le monde qui les attend sont une source d'espoir et de crainte :

The people there were said to eat nothing but meat and their bodies were covered with hair (we were mostly Buddhist, and did not eat meat, and only had hair in the appropriate places). [...] The women were loud and tall [...]. The language was ten times as difficult as our own and the customs were unfathomly strange. Books were read from back to front [...] The opposite of white was not red, but black. [...] But even the more reluctant of us had to admit that it was better to marry a stranger in America than grow old with a farmer from the village. Because in America the women did not have to work in the fields and there was plenty of rice and firewood for all. And wherever you went the men held open the doors and tipped their hats and called out, "Ladies first" and "After you". (7)

Le mode de vie américain semble être à l'opposé de leur culture d'origine et nécessite une actualisation de tous leurs schèmes cognitifs. Les contours de cette Amérique fantasmée se précisent au gré des rencontres faites sur

le bateau. L'universitaire Américain répond avec bienveillance et humour aux nombreuses questions qui lui sont posées :

And was it true that the women in America did not have to kneel down before their husbands or cover their mouths when they laughed? (Charles stared at a passing ship on the horizon and then sighed and said, "Sadly, yes".) And did the men and women **there** dance cheek to cheek all night long? (Only on Saturdays, Charles explained). (14)

Le « there » en question, envisagé comme « a country of giants », ou « an alien land » (7), n'existe que de manière parcellaire et floue, qu'en tant que mise en relation de clichés. Son caractère indistinct, défini en négatif par *not here*, est d'une grande plasticité référentielle et devient un terme idéal car capable d'embrasser une multitude de significations. En contrepoint, une cartographie extrêmement précise du Japon est présentée. L'origine des passagères est détaillée jusqu'à saturation en l'espace d'une page et demie (8-9) : Kyoto, Nara, Yamaguchi, Yamanashi, Tokyo, Kagoshima, Hokkaido, Hiroshima, Lake Biwa, Niigata, Kumamoto, Fukushima, Nagoya etc. Cette surdétermination de l'espace des origines résonne comme une dernière tentative d'ancrage identitaire au moment précis du déracinement total et définitif : « Because we were on the boat now, the past was behind us, and there was no going back » (14). Les deux dernières phrases du chapitre juxtaposent deux points de vue narratifs afin de donner plus de force à l'effet :

This is America, we would say to ourselves, *there is no need to worry*. And we would be wrong. (18)

3. « Home » et errance

Dans un premier temps, l'installation des Japonais aux Etats-Unis est marquée par l'errance :

We settled on the **edges of their towns**, when they would let us. And when they would not – *Do no let sundown find you in this county*, their signs sometimes said – we **traveled on**. **We wandered** from one labor camp to the next in their hot dusty valleys. (23)

Les verbes utilisés soulignent l'indétermination spatiale : *traveled on* est intransitif et le sémantisme de *wander* souligne l'absence de but. La locution « from one labor camp to the next » confirme le caractère

indistinct du périple. Même une installation en marge des villes n'est pas toujours possible. Les menaces implicites incitent donc à un mouvement perpétuel, inconciliable avec l'ancrage spatial.

Contrairement à la longue liste des villes japonaises, les références aux villes américaines n'indiquent aucune appartenance géographique mais soulignent au contraire la précarité : Sacramento, San Joaquin, Watsonville, Fresno, Bacon Island, Holland tract etc. permettent de suivre le tracé des différents mouvements migratoires. Qui plus est, tous ces lieux sont associés à des compléments indiquant la sortie de la sphère du Moi, pour reprendre la terminologie de Joly & O'Kelly (1990), ce qui inscrit, un peu plus encore, la distance entre les sujets le lieu : « We worked **their** land », We picked **their** grapes », « **We** got down **our** knees and dug up **their** potatoes » (23). La tension *we / they*, omniprésente dans le roman, est ici portée à son paroxysme. Les toponymes américains n'ont donc pas le même statut signifiant que les nombreuses villes japonaises égrenées plus tôt. Contrairement à ce qu'une lecture cursive pourrait laisser penser, il n'y a pas d'équivalence entre les lieux mais une opposition fondamentale.

De manière presque paradoxale, cette errance inscrit les immigrés Japonais dans une réalité historique américaine bien connue, celle de la Grande Dépression. En devenant les compagnons de route des *Okies* et des *Arkies*, auxquels il est fait plusieurs fois référence, ils entrent dans l'histoire du prolétariat américain. Julie Otsuka est très discrète sur le glissement chronologique qu'elle opère. Au moment de la Grande Dépression, la plupart des « Japonais » sont déjà des citoyens nés sur le sol américain (des *Nissei*) alors que les *Picture Brides* sont des *Issei* (immigrées de la première génération). Ce qui compte pour l'auteur est la fresque historique et le destin collectif, non les individualités. Les Japonais entrent dans l'histoire américaine en tant que travailleurs dont les employeurs disposent à loisir. De manière caractéristique, les premiers mots appris sont *All right* et *Go home* (24), à savoir les mots indispensables pour pouvoir comprendre le contremaître. Mais cette notion de *home* résiste à la définition. Comme à l'habitude, Julie Otsuka recourt à l'anaphore et à des phrases dépouillées pour faire entendre son message : en l'espace d'un paragraphe, le mot *home* est répété quatorze fois dans des énoncés qui nient précisément cette notion :

Home was a cot in one of their bunkhouses at the Fair Ranch in Yolo.
Home was a long tent beneath a leafy plum tree at Kettleman's. **Home**

was a wooden shanty in Camp No. 7 on the Barnhart Tract out in Lodi. [...] **Home** was a bed of straw in John Lyman's barn alongside his prize horses and cows. **Home** was a corner of the washhouse at Stockon's Cannery Ranch. **Home** was a bunk in a rusty boxcar in Lompoc Ranch. **Home** was an old chicken coop in Willows that the Chinese had lived in before us. **Home** was a flea-ridden mattress in a corner of a parking shed in Dixon. **Home** was a bed of hay atop three apple crates beneath an apple tree in Fred Stadleman's apple orchard? **Home** was a spot on the floor of an abandoned schoolhouse in Marysville. **Home** was a patch of earth in a pear orchard in Auburn not far from the banks of the American River [...] **Home** was wherever the crops were ripe and ready for picking [...] **Home** was wherever our husbands were. **Home** was by the side of a man who had been shovelling up weeds for the boss for years. (24-5)

On ne peut être que frappé par la précision de la description de l'espace qui vient conjurer le sentiment de déracinement et de précarité. A la fin du paragraphe, cette précision s'estompe de manière presque imperceptible et seul le travail (« wherever the crops were ripe ... ») et les maris servent de repères. Dans cet environnement où la vie se résume au travail, seule l'observation du ciel permet de retrouver un environnement familier :

[...] we lay awake every evening staring up at the **American stars**, which looked no different from ours: **there, up above us**, was the Cowherd Star, the Weaver Maiden Star, the Wood Star, the Water Star. "Same latitude," our husbands explained. (25)

Les noms donnés aux étoiles « américaines » sont en fait ceux de l'astronomie chinoise⁶. Cette appropriation par la langue des éléments cosmiques est rassurante. Les notations *There* et *up above us* renforcent en outre l'importance du lien que tout individu entretient avec l'univers dans la culture japonaise. Ainsi, dans le roman, *Home* reste étranger au sol américain comme l'atteste le nombre d'expressions associant le foyer (*home*) au Japon : « [...] back home in Japan » (26), « [...] home in Japan » (28), « [...] back home in Japan » (53) etc. Il n'y a toutefois aucune idéalisation et on ne trouve pas, chez Julie Otsuka, de représentation d'un Japon mythique aux cerisiers éternellement en fleurs. On a, au contraire, la description d'une vie dure et austère où les sentiments sont exprimés avec sobriété.

⁶ Ainsi, *The Water Star* est Mercure, *The Wood Star* est Jupiter, *The Weaver Maiden Star* est Véra, et *The Cowherd Star* est Altair. De même, les références temporelles reprennent le calendrier chinois : « the year of the Rooster », « the year of the Dog and the Dragon and the Rat » (57).

Sur le sol américain, les *Nihonjin-gai*, ou quartiers japonais, constituent des espaces intermédiaires : « We stayed **at home**, in J-town, where we felt safe among our own » (52). Ces quartiers, véritables condensés de la culture d'origine, deviennent des caricatures :

And all of this took place on a four-block-long stretch of town that was more Japanese than the village we'd left behind in Japan. *If I close my eyes I don't even know I'm living in a foreign land.* (51-2)

Les *J-towns* deviennent ainsi synonymes de *home*, mais sont autant d'objectivations de l'échec de l'intégration, un signe incontestable de ghettoïsation. On y achète du tofu, on y trouve des chaussures à sa pointure et l'on s'y fait soigner par l'acuponcteur. L'illusion n'est toutefois que temporaire :

Whenever we left J-town and wandered through the broad, clean streets of **their** cities we tried not to draw attention to ourselves. **We** dressed like **they** did. **We** walked **like they did**. We made sure not to travel in large groups. **We** made ourselves small for **them** – *If you stay in your place they'll leave you alone* – and did **our best** not to offend. Still, **they** gave **us** a hard time. (52)

La tension *we / they*, réitérée à l'envi, souligne ici encore le caractère vain de la tentative d'intégration et les Japonais rêvent déjà d'une autre Terre Promise :

Argentina, perhaps. Or Mexico. Or São Paulo, Brazil. Or Harbin, Manchuria, where our husbands told us a Japanese could live like a Prince. *My brother went there last year and made a killing.* We would start all over again. (52-3)

Parmi d'autres possibles, le rêve chinois ou, plus précisément, Manchou, prend le relai du rêve américain mais de funestes associations y sont attachées. En effet, c'est près de Harbin que l'armée impériale japonaise implanta une unité chargée de faire des expérimentations sur des cobayes humains. L'expression « made a killing » est donc à prendre au sens propre. Il s'agit d'une critique indirecte du Japon des années trente et les Américains comme les Japonais sont renvoyés sobrement mais fermement dos à dos par l'auteur.

Le positionnement incertain des individus, plus tout à fait Japonais mais pas encore Américains, installés mais prêts à partir, donne naissance à une fêlure identitaire. Les enfants, parfaitement intégrés linguistiquement, continuent à rêver en japonais mais préfèrent utiliser des noms américains que leurs parents sont incapables de prononcer. Chez les *Issei*, cette fêlure se fait plus profonde, particulièrement chez les femmes :

We gulped down our meals three times a day without saying a word to our husbands so we could hurry back out into the fields [...] We spread our legs for them every evening but were so exhausted we often fell asleep before they were done. We washed their clothes for them once a week in tubs of boiling hot water. We cooked for them. We cleaned for them. We helped them chop wood. **But it was not we who were cooking and cleaning and chopping, it was somebody else. And often our husbands did not even notice we'd disappeared.** (37)

Cette présence absente, d'abord ressentie individuellement devient, à la suite de l'ordre d'évacuation, un phénomène collectif.

4. Partir, c'est rester un peu

Suite à l'attaque de Pearl Harbor par la flotte japonaise le 7 décembre 1941, le Président Roosevelt promulgue l'Executive Order 9066 qui marque le début de la déportation des Japonais et des Américains d'origine japonaise dans des camps. Contrairement à *When the Emperor Was Divine* qui s'ouvre sur la découverte de l'injonction placardée dans toutes les villes de la côte ouest, *The Buddha in the Attic* est plus elliptique et ne s'intéresse qu'à l'effet (perlocutoire) du message officiel :

Many of us had lost everything and left saying nothing at all. All of us left wearing white numbered identification tags tied to our collars and lapels. (105)

L'intégralité de l'avant-dernier chapitre est consacrée à cet exode. Le même verbe, *leave*, est répété dans chacune des phrases que contient le chapitre, ce qui figure un nombre considérable de départs, présentés à la voix active. D'un point de vue spatial, *leave* indique un déplacement relatif à un point calculé par rapport au sujet de l'énoncé et ne nécessite pas de nommer la destination, ce qui correspond à l'expérience des déportés. Cela permet l'expression de nombreuses nuances de sens tout en conférant au passage une grande cohésion. Typiquement, sous la plume

de l'auteur, les énoncés à la première personne du pluriel contiennent des circonstants de manière :

Some of us left wearing our very best clothes. Others of us left wearing the only clothes we had. (105)

La même structure est utilisée avec des individus différenciés mais, dans de tels cas, le lieu du départ est précisé :

Yasuko left her apartment in Long Beach [...] (107)
Kiyono left the farm on White Road [...] (108)

Les descriptions physiques et psychologiques s'entremêlent pour conférer un plus grand réalisme au passage. A cet égard, l'utilisation du *there* existentiel est efficace et est réinvesti de sa charge déictique : « there were children from San Benito », « There was a girl from a remote almond ranch on Oakdale », « there were three young boys » (112) etc. Au milieu de ces énoncés signifiant le départ, un glissement sémantique subtil, caractéristique de l'écriture de Julie Otsuka, est opéré :

Kimiko left her purse behind [...]
Takako left a bag of rice [...]
Misayo left out a pair of wooden sandals [...] (109)

Et surtout :

Haruko left a tiny laughing brass Buddha up high, in a corner of the attic, where he is still laughing to this day. (109)

La forte cohésion par répétition lexicale rend le glissement presque imperceptible. Or, il est fondamental dans la mesure où, dans ces cas, le verbe *leave* signifie presque le contraire de partir : à chaque départ, on laisse quelque chose derrière, un petit bout de soi objectivé par la statue en cuivre du Buddha moqueur. Or, c'est précisément ce que font les japonais qui, au début du dernier chapitre n'ont jamais été aussi présents que depuis leur départ.

Le dernier chapitre, intitulé, *A Disappearance*, est le lieu d'un changement radical de point de vue. La narration est toujours à la première personne du pluriel mais c'est la perspective américaine qui est proposée. De même, le passage du prétérit au présent (simple ou parfait)

confère une impression de bilan à l'ensemble. La « voix », terme laissé dans l'indétermination à dessein, reste toutefois la même : le rythme hypnotique des premiers chapitres reste inchangé comme en témoignent les trois premières phrases :

The | Japa | nese have | disap | peared from our | town. Their | houses
are | boarded | up and | empty | now. Their | mail | boxes have be | gun
to | over | flow. (115)

L'objet n'est pas de plaquer un schéma rythmique contraignant à la prose d'Otsuka mais de souligner la régularité envoutante de celle-ci, scellée par la rime (*town / now*) et par la rime pour l'œil (<ow> / *flow*). On remarque en outre une continuité stylistique malgré le changement de point de vue. La disparition des Japonais (*empty now*) crée un trop plein émotionnel objectivé par le courrier qui s'accumule (*overflow*) et, sur le plan auditif, par le téléphone qui sonne dans le silence (« In one of their kitchens – Emi Saito's – a black telephone rings and rings. » (115). L'objectivation de l'absence passe aussi par le carnet d'appel que remplit l'institutrice chaque jour :

Their teacher says that the hardest part of her day now is taking roll. **She points out three empty desks:** Oscar Tajima, Alice Okamoto, and her favourite, Delores Niwa. “*So shy.*” Every morning she calls out their names, but of course, they never answer. “So I keep **marking them absent**” (118)

L'institutrice désigne le vide et inscrit l'absence graphiquement. Dans la ville, c'est l'inscription de la déportation sur les édits officiels qui a déclenché le départ. Mais le temps s'écoule et, si les signes de la présence des Japonais sont toujours perceptibles, ceux-ci se font plus rares. Le passage du temps finit par effacer les traces graphiques de leur présence :

With each passing day the notices on the telephone poles grow increasingly faint. And then, one morning, there is not a single notice to be found, and for a moment the town feels oddly naked, and it is almost as if the Japanese were never here at all. (121)

Seules des rumeurs parviennent concernant le passage de *ghost trains* (127) remplis de Japonais et de camps dans le désert érigés à la hâte. Les Japonais, au moment du départ, ne connaissaient pas leur destination, les Américains ne connaissent pas leur localisation :

All we know is that the Japanese are out there somewhere, in one place or another, and we shall probably not meet them again in this world. (129)

Dans la dernière phrase du roman, la tension spatiale reprend ses droits : les Japonais ne sont plus là (*here*) et c'est l'indéfinition spatiale qui est surdéterminée (*out there / somewhere / in some place or another*).

En relatant quelque quarante ans d'histoire nippo-américaine, Julie Otsuka réinscrit, littéralement, dans l'histoire ce volet souvent passé sous silence. Si la dénonciation est toujours présente, elle est plus apaisée que dans *When the Emperor Was Divine*. Adopter le point de vue américain dans le dernier chapitre ne rééquilibre certes pas la perspective mais permet de ne pas transformer *The Buddha* en roman à charge. En insistant sur la diversité des réactions au départ des Japonais, Julie Otsuka renonce au manichéisme.

Toutefois, à l'instar des trois enfants absents de la salle de classe dont le nom est japonais mais le prénom est américain, Julie Otsuka est la représentante de deux cultures et se revendique plus comme une Américaine d'origine japonaise que comme nippo-américaine. Cette double appartenance est inscrite dans son nom et elle se montre capable d'exprimer avec autant de nuance les contradictions des deux cultures qui fondent son identité. Ainsi, l'anaphore semble être un outil de prédilection qui permet d'insister sur un point et, dans le même temps, d'en signifier un autre. Cet outil, qui peut rendre l'écriture pesante quand il est utilisé systématiquement, permet, sous la plume inspirée de Julie Otsuka, d'exprimer les deux points de vue une écriture qui dénonce et réinscrit le destin des Nippo-Américains dans l'histoire mais qui invite à l'apaisement.

BIBLIOGRAPHIE

- OTSUKA, Julie. 2002. *When the Emperor Was Divine*. London, Penguin.
- _____. 2011. *The Buddha in the Attic*. London, Penguin.
- _____. 2012. « Six Questions for Julie Otsuka ». *Haper's Magazine*, by Alan Yuhas. <http://harpers.org/blog/2012/06/six-questions-for-julie-otsuka/> (dernière consultation le 10 octobre 2014).
- _____. 2013. *Certaines n'avaient jamais vu la mer*. (trad. Carine Chichereau). Paris, 10/18.
- DUPRIEZ, Bernard. 1984. *Gradus. Les Procédés Littéraires*. Paris, 10/18.
- GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. 1979. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale, Yale University Press.
- JEFFRIES, Lesley & McINTYRE, Dan. 2010. *Stylistics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JOBERT, Manuel. 2015. "Odd Pronominal Narratives: The Singular Voice of the First Person Plural in Julie Otsuka's *The Buddha in the Attic*" in Violeta Sotirova (ed). *Bloomsbury Companion to Stylistics*. London, Continuum.
- JOLY, André et O'KELLY, Dairine. 1990. *Grammaire systématique de l'anglais*. Paris, Nathan.
- LEECH, Geoffrey. 2008. *Language in Literature. Style and Foregrounding*. London, Longman.

LEECH, Geoffrey & Mick SHORT. 2007. *Style in Fiction*. London, Pearson, Longman. 2nd edition.

NAKANO GLENN, Evelyn. 1986. *Issei, Nisei, War Bride. Three Generations of Japanese American in Domestic Service*. Philadelphia, Temple University Press.

SORLIN, Sandrine. 2014. *La Stylistique anglaise – theories et pratiques*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

STOCKWELL, Peter. 2002. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London, Routledge.

UCHIDA, Yoshiko. 1982. *Desert Exile. The Uprooting of a Japanese-American Family*. Seattle, University of Washington Press.

YOSHIZAWA, Claude. 2008. « L'endroit et l'envers ».
<http://claudyoshizawa.canalblog.com/archives/2008/11/09/11293137.html>
(dernière consultation le 10 octobre 2014).